

# ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА КЪМ МОДЕЛА



Снимка: Теодора Цанкова  
Худ. оформление: Таня Дечева, Николай Генов

# АКЦИОННА РЕЦЕПЦИЯ: ЕДИН ОТ ПЪТИЩАТА КЪМ СОЦИАЛНА И КОМУНИКАТИВНА АДЕКВАТНОСТ НА ПРЕВОДИТЕ НА АНТИЧНА ТРАГЕДИЯ

*Стефка Пискулийска, Доротея Табакова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**Резюме:** В изследването се поставя въпросът за спецификата на преводната рецепция на драматургичен текст, критериите за приложимост на театралния превод и особеностите на рецепцията на атическата трагедия в България и факторите, налагащи необходимост от нови преводачески подходи, адекватни на потребностите на зрителската публика.

Авторите предлагат експериментален подход за апробация на нов превод, като въвеждат понятието акционна рецепция: уъркшоп с участие на представители на зрителския таргет и получаване на обратна връзка чрез анкетиране и обсъждане на непубликувания превод на Д. Табакова на Еврипидовата „Електра“, поръчан от ДКТ „Иван Радоев“ – Плевен.

**Ключови думи:** театър, атическа трагедия, Еврипид, превод, рецепция, метрика, уъркшоп

**Abstract:** In this text the authors tackle the specifics of the translation reception of a dramatic text, the criteria for the applicability of theatrical translation and the characteristics of Attic tragedy reception in Bulgaria and thus, the factors that require new translation approaches adequate to the needs of the audience.

The authors propose an experimental approach to conducting the approbation of a new translation, introducing the concept of *actional reception*: a workshop with the participation of spectators, obtaining feedback through interviews and discussions on an unpublished translation of Euripides' *Electra* by D. Tabakova commissioned by the DPT Ivan Radoev – Pleven.

**Keywords:** theater, Attic tragedy, Euripides, translation, reception, metrics, workshop

*Обобщаваме част от работата си по подготовката и провеждането на тримодулния уъркшоп (януари-февруари 2020 г.) върху „Електра“ на Еврипид, превод на Д. Табакова, поръчан от ДКТ „Иван Радоев“ – Плевен. Преценката на театъра за такава необходимост*

*насочи вниманието ни към спецификата на превода и неговата деактуализация, към приложимото и неприложимото в традицията на преводната рецепция в България, защото преводачът е медиатор (Piskuliyska 2000) и в момента, в който рецепиентът е игнориран, резултатът е анулиране на комуникативната ситуация.*

Иманентно присъщото качество на текста за сцена да бъде **медия** функционира и след трансформациите чрез превод, като дейността на театралния преводач, далеч извън сферата на лингвистичното и културологично знание и практика (борави се с множество семиотични кодове, принадлежащи към различни системи) и поради сложността и нееднозначността на формата им, надхвърля вторично моделиране.

Продуктът **преводен текст** по презумпция е съотносим към оригинала, но също и към конкретната „зала“, т.е., **конкретната** комуникативна, а не абстрактна ситуация (Newmark 1981: 38). Ако преводачът не осъзнава сложната система от кодове и не е в състояние да я създаде (за всеки конкретен превод), комуникативността става невъзможна; нещо повече, ситуацията се прекоonstrуира с множество ограничения, включително метрически.

Наложилният се през XX век в българската култура „**кабинетен**“ **модел на превод** отчита не зрителя, а евентуално специалист на бюро, четящ на ум, гледащ бележките с речник и справочник. Ако ключът към успешния **комуникативен (по смисъла на термина на Нюмарк) превод** на драма е анализът на комуникативната ситуация, зрителят/адресатът придобива стойност, която анулира този модел.

Текстът като медия трябва да има потенциал да реализира огромното поле на рационалност, емоционалност и мистичност. За разлика от други изкуства, в театъра има винаги **морален апел**, а в античната драма – експлицитен. Всеки, включително робът, познава сюжета; следователно не може да има изненада – това не е нито криминална, нито психологическа драма – зрителят знае предварително кой, какво и защо. В този контекст майсторството придобива съвсем друга стойност. В голяма степен това се отнася и за съвременния театър, когато се борави било с цялостен мит, било с мотиви от античната митология, а и днешният зрител, който би го гледал, в общия случай познава сюжета.

Трудността на възприятие на античната драма е следствие от спецификата на идентификацията на съвременния човек: той търси индивидуална идентичност, а Античността борави с родова. Отсъствието на родова идентификация се компенсира донякъде: индивидът

припознава рода като идентификационен код, но не като „свой“, а като цивилизационен. В конкретния случай „Електра“ и нейните композиционни и сюжетни особености – средата на трилогия, междинен епизод на по-голям родов разказ – още повече затрудняват възприятието. Навлизането в родовата проблематика предполага предварителна информираност, без която нито сюжетното действие, нито образите могат да бъдат разбрани. „Електра“ е трагедия за подготвена аудитория, която търси **активно**. Пасивното знание не дава ключ на читателя/зрителя нито към „Електра“, нито към превода, нито към конкретна постановка, нито към себе си.

Преводачът трябва да е дал възможност на театрала-професионалист да използва кодовете, заложи в пиесата, които зрителят може да разбере/усети/преживее и пр.

Проблемът в българската рецепция на античната драматургия не е в това, че не се цели комуникативен превод, а че трудно се постига. Истинският ключ към това да бъде оценен преводът като комуникативен, е зрителската зала. Комуникативната ситуация е реална, конкретна, физически материална. В нея именно обобщената фигура на зрителя е факторът, изискващ комуникативност. Сами по себе си механизмите на превод – лексически, синтактичен, метрически избор – не са достатъчни за постигане на висока степен на комуникативност: те са вход към нея, когато се съчетават с активно знание у реципиента.

Съобщението винаги се отправя колективно. Дори при моноспектакъл зад актьора има много други професионалисти. Посланието функционира **устно**, но е било създадено **писмено**, записано (на хартия или не) – подводен камък за преводача, защото смяната на канала изисква внимание от друг порядък. Посланието се възприема слухово, вербално е, но в синкретизма на театъра се бори с още множество системи. При превод на антична пиеса потенциалът на тези системи трябва да бъде отчетен и заложен в текста.

#### **КРИТЕРИИ ЗА ПРИЛОЖИМОСТ НА ТЕАТРАЛНИЯ ПРЕВОД.**

Изходният текст и преводният текст трябва да имат аналогични характеристики: от текста за театър да се получи текст за театър, но театралният превод не е равен на всеки друг – към него има специфични изисквания, характерни за драматургичния текст:

– Пиесата е *материал* за спектакъла – тя функционира само когато е отворена за множество прочити, включително корекционни и адаптационни. Пиесата може да бъде индивидуален креативен продукт, спектакълът е колективен.

– Пиесата като материал и елемент от съществуващия по подразбиране театрален

синкретизъм не е предназначена за масова индивидуална употреба – за самостоятелното ѝ ползване се изисква специфична подготовка.

**Произносимостта** е абсолютният минимум, първото стъпало, без което не е възможно технически да се достигнат по-високи нива: те нямат потенциал за самостоятелен живот без първото ниво.

**Разбираемост/възприеманост на слух.** Недопустим страничен ефект от превода, предназначен за книжна употреба, е невъзможността да се възприеме по аудиоканална комуникация.

### **ПРИЧИНИ ЗА НЕПРИЛОЖИМОСТТА НА ТРАДИЦИЯТА НА ПРЕВОД НА АНТИЧНА ДРАМА В БЪЛГАРИЯ.**

Принадлежността на повече от две поколения български класически филолози към немската школа определят стратегията им на преводачи. Почти без изключение те съчетават **три социални роли**: изследовател, университетски преподавател и преводач, като преподавател е властова позиция: очаква се ученикът/студентът да е мотивиран, изисква се подготовка.

Стремежът към максимална буквалност – дума към дума – и затварянето на лексическия избор в рамките на речниковите значения без по-широко търсене в синонимното богатство на целевия език е по-скоро **калкиране**, отколкото превод; механичен, нетворчески подход. Резултатите са трудноразбираеми и ползваеми предимно за специалисти, употребили оригинала.

В европейската култура поне от три столетия самото познаване на Античността се възприема като знак за **елитарност**, деформираща представите на изследователите за собствената им роля. Знакът маркира върху античната творба действие, категорично неадекватно спрямо драмата (Piskuliyska 2009).

Античният текст се остойностява; приема се за висок поради принадлежност към образцова култура. Адмиративното отношение като към **сакрален текст** измества възможността за съпреживяване, диалог, критика, оценка; стига се до ефект, подобен на епическата дистанция: случващото се е „прекалено високо, прекалено отдавна, прекалено...“ (Bakhtin 1983: 506). Съчетанието от тези фактори генерира **високопарно-патетична стилистика** на преводите, която създава допълнителна бариера във възприемането им.

По отношение на атическата трагедия се прибавя и това, че в България тя се чете до голяма степен според систематиката на „За поетическото изкуство“ на Аристотел (около 330 г. пр. Хр. – след разцвета на атическия театър) – трактат с **нормативен**, а не описателен характер (Aristotel 1975). Някои принципи влизат в противоречие с много от запазените трагедии,

особено с тези на Еврипид. Най-авторитетният и продуктивен преводач на драма у нас Ал. Ничев е превел и „За поетическото изкуство“ и „Реторика“ и има научна студия върху Аристотеловия катарзис (Nicev 1982); явно фокусът му върху Аристотеловата теория рефлектира върху подхода му на преводач.

### **Приложим опит.**

Принадлежността към немската школа не е безусловна причина за създаване на некомуникативни преводи на драма. Изключенията се появяват, когато театърът се намесва активно – екипна работа с театрали или нестандартни социални роли на самия преводач – **друг сегмент от преводната рецепция**, подчинен на целта да се създаде текст, приложим на реална сцена.

Ал. Балабанов прави стихотворен превод на „Медея“ по инициатива на Н. Масалитинов (1928 г.), взаимодействайки с режисьора и целия му екип; сам той твърди, че е превел „Медея“ изцяло наново след първия си прозаичен превод (Eвриpid 1932). Не само екипният принцип, но и други полета на неговата личност – артистизъм, буен темперамент, авторска поезия, пиеси, публицистика – са важен фактор за успеха. Виталността на превода му го прави употребим и половин век по-късно, когато Л. Гройс го използва за своята „Медея“, създавайки нова драматургична адаптация.

Преводът на Гео Милев (Sofokal 2004, първо издание – 1925 г.) на „Едип цар“, забележително четивен и въздействащ, обединява режисьор и преводач; театрална адаптация (вероятно на превода на Ал. Балабанов), предхождаща собствения превод с почти десетилетие; поставянето предхожда превеждането и е решаващо за комуникативността.

Правят се и опити за адаптиране на нечетивен превод. За първата постановка на М. Младенова на „Антигона“ в НТ „Иван Вазов“ Вл. Левчев се опитва чрез инверсии да постигне произносимост (по превода на Ал. Ничев). Изходният материал очевидно не се поддава и режисьорката възлага нов превод за следващата си постановка на „Антигона“. Правото на избор на режисьора включва и избора с какъв материал работи – както решението на М. Младенова за „Антигона“ в Сфумато, така и на А. Пандзис за Еврипидовата „Електра“.

### **НАШИЯТ ПРЕДХОДЕН ОПИТ.**

Ст. Пискулийска и Д. Табакова имат собствен опит в провеждането на театрални уъркшопи по трагедии на Еврипид между 2009 и 2015 г. (Piskuliyska, Tabakova 2019). Успоредно

с естетическите, образователните и социалните функции уъркшопите бяха и инструмент за апробиране на превод в условията на устна сценична употреба. Текстът на „Медея“ беше приложен там преди публикуването му в книга след получаване на ценна обратна връзка от страна на участници с разнородна възраст, професионален опит, етническа принадлежност и интереси и бележките на театрални професионалисти – Т. Лолова, Х. Аничкин, А. Станчева, Г. Стоев.

Опитът ни, основан на стремежа да търсим друга социална значимост на античната трагедия, се оказва начало на тенденция – проектът „Медея“ с превода на Г. Гочев и П. Хайнрих и постановка Д. Шпатова през 2019 г.

Видяхме в тези опити поле за изграждане на **различни модели на реактуализация** с различен потенциал, преориентиращи преводача към сценичен превод чрез създаване на адекватна представа за съвременния таргет – читателски и зрителски. Един от тях е акционната рецепция.

**Акционна рецепция: експериментален подход** – моделиране на ситуация, в която се включват представители на таргета, получава се обратна връзка и се редактира на принципа *проба-грешка-корекция*. Уъркшопът върху превода на Еврипидовата „Електра“ на Д. Табакова, целеше ориентация в читателски/зрителски очаквания и нагласи и изискваше интерактивност (Piskuliyska, Tabakova 2020).

Апробирането на превод чрез *хепънинг*/уъркшоп няма за цел да постигне текст, подчинен на определена представа за сценичен живот. Акцентът пада върху *случването*, събитието, коренно различно от застиналото музейно възприятие, тъй като не предлага окончателни решения и интерпретации, а прави реципиента участник в *ставането* на текста.

**Избор на участници.** Основна задача беше да се ориентираме в потребностите и изискванията на съвременен таргет и особеностите, различаващи го от по-ранна читателска и театрална публика. Приложимостта на класическите книжни преводи и потенциалът им да предизвикват интерес у предходни поколения е спорна; но в актуалната ситуация те не биха могли да функционират по няколко причини:

**В постмодерната епоха** безусловното възхищение пред творба, творец, култура е неосъществимо поради отпадането на самата идея за вертикална йерархия; така адмиративността и сакрализацията на текста се анулират.

**Дигиталният човек** трудно възприема дълъг и трудноразбираем текст, особено слухово:

проблемите с концентрацията на вниманието, неговата устойчивост, последователността, умението за вникване са сериозна пречка. Различни са и каналите на информация: ако сложно и дълго вербално съобщение трябва да се възприеме слухово, това е трудно, почти невъзможно<sup>1</sup>.

Поканихме за участие малка група хора с широка обща култура и висока емоционална интелигентност и с богати културни интереси – такива, които биха си купили билет за „Електра“; не повече от една трета бяха филолози с предварителната подготовка да съпоставят оригинал, превод, рецепция. Около половината участници бяха с хуманитарен профил: освен филолозите участваха журналисти, философи, богослов, социолог, а останалите принадлежаха към нехуманитарни професионални кръгове: програмист, зъботехник, икономисти, мениджъри, химици, инженери. Важно условие беше **равнопоставеността**.

**„Оголен“ текст.** Обсъждаше се чистият текст с минимализиран театрален синкретизъм, текст-материал. Дори при писмен превод в книга текстът не достига тази оголеност, защото паратекстът – предговор, бележки, коментари – създава контекст.

След запознаването с мита и с текста на пиесата бяха интегрирани и други вторични семиотични системи. Участниците съпоставиха впечатления от превода и от екранизацията на „Електра“ на Какоянис от 1962 г. Нашите съвременници по-адекватно възприемат *оголения* текст, отколкото филм на повече от половин век – вероятно не заради универсалистките послания, а заради императивната им директност. Филмът е контрапункт на съвременната социална и естетическа норма: прекомерна знаковост, водеща до отказ от идентичност. У днешния зрител сработва механизмът на отрицанието: „това е нещо друго/чуждо, това не съм аз“. Античната драма борави със свръхемоция, свръхнапрежение, свръхсюжет. Но съвременният реципиент по-трудно преодолява кратката дистанция спрямо естетиката на киното от 60-те години, отколкото спрямо Еврипид. Въпреки това психологическо-емоционалната идентичност може да бъде открита не спрямо епохата, а спрямо региона – Балканите – и частично приета като своя. Но свръхемблематичността е чужда на съвременния човек независимо от възрастта му.

Дигиталният човек с високата си визуална култура възприема филма като консервативен, буквален спрямо Еврипид, с прекалено лесни емблематични знаци, а трагизмът на Ирени Папас

---

<sup>1</sup> Допълнителен проблем създават и промените в образованието: умението да се чете пиеса се учи, а отпадат много пиеси от гимназиалния курс по български език и литература (по настоящата програма остават само четири пиеси, една от които антична).



(Електра) му остава „външен“; схващаният като остарял инструментариум се оказва фатален.

На финален етап включихме и модерната рецепция на мита в „Електра“ на Жироду и „Мухите“ на Сартр – още един мост към съвременниците. Идентифицирането беше улеснено и чрез изработените по време на уъркшопа пародии на реклами с висока знаковост и хиперболизация на апела. Именно дигиталният човек се идентифицира с епоха, в която сюжетът се разказва чрез реклама, респективно рекламата разказва сюжет (Kaftandzhiev 2008).

**Обсъждане. Отвореност на текста.** Не се търси окончателна редакция, участниците коментират и предлагат алтернативни решения, като темпото на брейнсторминг е важен фактор за отключването на креативност в широко синонимно поле.

**Лексика.** Важен критерий за участниците беше разбираемостта за други сегменти на таргета, например дали младата публика знае думата „петимен“; интересуваше ги не съответствието на лексическата единица към оригинала, а дали зрителят разбира съобщението.

**Двукоренните думи** в българската литература се асоциират с високопарност; идеята на Д. Табакова да преведе γαλακτολότης с неологизъм „млекопоец“ предизвика спорове. За литератор, ориентиращ се добре в оригинала, аргументът, че може да се калкира така, беше убедителен; останалите не го приеха – аргументът за филолога не е функционален за залата. За адекватен превод е нужен както редактор професионалист, така и даващ обратна връзка зрител, за да не се пречи на естетическото възприятие.

Разбираемостта сама по себе си не е иманентна на театралния текст. Неразбираемият текст има място в театъра, но само в специфични случаи. Когато американски зрители гледат виетнамски спектакъл по мита за Дионис в рамките на театрален фестивал, те предварително са готови за затрудненото възприятие.

Режисьорът е свободен да постави и стратегически неразбираем текст – комуникация, в която вербалният компонент е на заден план ИЛИ присъства именно със своята непрозрачност, с непротичането на диалог. Например трудновъзприемаемият текст на „Тирезий Слепият“ на К. Мерджански в програма „Митове“ на Театрална работилница Сфумато (1997–8), и още по-драстичният отказ от разбираемост в постановката на М. Младенова на „Антигона Смъртната“, в която Антигона и Хемон разговарят на старогръцки.

Паралел намираме и в оригинала на атическата трагедия. Хоровите партии са на дорийски диалект, възприеман със затруднение от атическия зрител; езикът им е сложен, изпъстрен с неологизми и оказионализми. Стазимите са вид ретардация, обобщение, извеждане

на смисъла на друго ниво; в тях изобилстват препратки към митове – като друг вид аргументация, за разлика от реторическата логическа аргументация в рамките на един монолог. Внушението се постига по два пътя: рационален и емоционално-мистичен<sup>2</sup>.

Некомуникативният превод е некачествен материал; каквито и други елементи на театралния синкретизъм да се прибавят към него, общият резултат ще бъде неудачен.

**Стилистика.** Традиционните преводи се затварят в рамките на високия книжовен език. Отрицателният резултат е не само в невъзприемаемостта на такъв текст, но и в неговата неадекватност спрямо оригинала: атическата трагедия е стилъв конгломерат: тя съдържа четири различни пласта. Освен вече изтъкнатата „мъглявост“ на стазимите, епизодите не са стилово хомогенни. Монолозите – особено у Еврипид – са градени на реторически принцип и се родят с ораторската проза, нещо като речи в стихове. Разказите на вестители включват Омирова лексика и се доближават до някои характеристики на епоса. Стихомитиите са лапидарни, динамични, вероятно по-близки до разговорна реч. Така – парадоксално – е възможно цар да говори на по-прост и достъпен език, отколкото пастир, съобщаващ за случилото се извън сцената. Социалните и речевите характеристики на героите се разминават, а в преводите на Ал. Ничев не са отразени изобщо (Euripid 1978).

При превода на монолози трудността е и от лингвистичен характер поради особеностите на старогръцкия **синтаксис**. Изобилието от съчинителни и подчинителни връзки, инфинитивни и партиципиални конструкции води до изграждане на сложни периоди – огромни изречения, стигащи до две-три страници. Ако тези цялости се калкират на български език, текстът не може да бъде възприет на слух и изобщо възприет. Тренингът на човек, живеещ в устна култура, му позволява да възприема голям обем текст и да следи синтактичната му структура поради добра мнемотехника (Zumthor 1992). Въпросът не е и само в дължината на фразата, а в сложните логически връзки в нея.

Съвременният зрител не е готов и да възприеме продължителен монолог, лишен от други елементи на театралния синкретизъм. На български език тежестта на монолозите става непосилна. Така, уж верен на оригинала, преводачът сменя жанра и стилистичния ранг.

Сравнявайки монолога на Клитемнестра в новия превод и в този на Ал. Ничев, участниците изтъкнаха, че старият превод е не само тежък, но и трудно разбираем именно поради изкуствената структура на изреченията.

---

<sup>2</sup> В „Сънят на Одисей“ Я. Гърдев намира функционален паралел на античните хорови партии: вплитането на лирически творби на Г. Тенев, К. Мерджански, Й. Бродски в спектакъла.

„Истински български език“ (по определението на един от участниците, химик с блестяща реализация и широка обща култура) – така се определяха фрази, близки до разговорния изказ – като „тегли му ножа“ или „кучка бе Елена“. Именно „кучка“ беше оценено като точно съответствие на етическото остойностяване на поведението на Елена. Участниците оценяваха комуникативността на стила и търсеха идентификация на базата на емоцията.

**Отказ от евфемизми.** В стих 1208–1209, когато Орест си припомня мига преди убийството на майка си: *πρὸς πῆδφ τιθεῖσα γόνυα μέλεα*, буквално „тя (Клитемнестра) постави на земята родителните си органи“, Д. Табакова бе използвала „в прахта повлече тялото, което ме роди“; но евфемизмът беше отхвърлен, както и съобразяването с нормите за пристойност. Бяха предложени редакции като „голотите, с които ме роди“ и финална версия: „срамотиите, с които ме роди“. Беше предпочетен по-драстичен изказ, автентичният глас на автора, а не „възпитана“ адаптация.

**Метрика.** Фокусирането изключително върху възпроизвеждане на метриката на оригинала, наречено от Льофевр „метрическа стратегия“ (Lefevre 1975), е некомуникативен подход; в случая със старогръцкия това е модел, наложен от немската традиция. При изключване на гласа и артикулацията адекватното възпроизвеждане на ритъма на оригинала се свежда до педантичното следване на метрическите схеми (Tabakova 2018). Въпросът за произносимостта и възприемаемостта на текста изобщо не се поставя при този подход.

Участниците четяха на глас – индивидуално и групово – части от текста, пробвайки различно ритмизиране; усещането за естественост на ритъма и връзката му с вътрешното темпо на всяка сцена и нейния заряд беше критерий за одобрение или съмнение.

**Анкетите.** Попълваните при всяка среща анкети даваха и информация за отношението зрително/слухово възприемане; повечето имаха опита да четат пиеси, но само 4 от 21 този да слушат аудиокниги; т.е., при над 75 % доминираше визуалното възприятие.

При подчертано положителна оценка на преживяване и изразена ентузиазизирана готовност за следващи участия мнозина акцентираха не само *когнитивната полза*, но и *емоционалното преживяване* като инструмент за самопознание. Впечатляват някои от позициите: „Да се примирим по-лесно със сенките, приглушени в полумрака на огледалото“; една от участничките, класически филолог, заявява, че е научила нови неща за начина, по който Античността въздейства на „неантичници“.

При скъсената дистанция с текста беше възможна оценъчност от неадмиративен порядък,

например въпросите за вина/възмездие/съвест („Какво предпочитате – Еринии или угризения?“), разделиха гласовете: едни предпочетоха угризенията като познати и управляеми; други – Ериниите, тъй като екстериоризираните мъки на съвестта изглеждаха по-поносими от вътрешните.

**Разширяваха се асоциативните полета:** получиха се неочаквани характеристики на ситуации и герои, използваше се собствен житейски опит. Участник коментира репликата на Хора за шума на битката, по който Електра се опитва да се ориентира: възможно е човек да отгатне благополучен или неблагополучен изход и без да може да уточни какво чува – както шумът на машина може да подсказва дали има технически проблем. Този механизъм на изработване на емоционална идентичност е свързан не с идентификация с герой и дори не със ситуация, а със самото **разбиране** на ситуацията.

Подобно беше и определението на Електра като „пънкарка“. Асоциацията изглежда основана на подстриганата коса на героинята – прическата е разпознаваем знак. Текстът съдържа реалия, трудна за непосредствено възприемане от съвременен зрител – че през Античността късото подстригване на жена може да има две причини: ниско социално положение или траур – и двете налагат определено поведение и изключват проявата на женственост. Траурът на Електра е особен с това, че е безсрочен – докато не отмъсти за смъртта на баща си. Така че остриганата ѝ коса е знак за бунт – паралелът с пънка не е само външен.

Част от въпросите провокираха *асоциациите между текст и образи*. Задачата не беше „Какво щях да направя, ако бях режисьор“; трябваше да се опишат образи, възникнали във въображението.

*Символиката на цветовете*, невинаги осъзнавана, се прояви в представите за сцената и костюмите: „Искрящо бяло, червено грозде, злато (слънце), доста кръв; бял куб със сенки отстранени и много светло вътре, кървав дъжд; черен под, мръсен; сажди“.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ.**

Не може да се отрича необходимостта от различни преводачески подходи: **академичен, сценичен, учебен.**

„Кабинетният“ академичен превод на драматургия, снабден с апарат, в пъти по-обширен от самия текст, е необходим като база, от която тръгват възможни интерпретации. Нужен е и учебен превод (отсъстващ в българската практика), тъй като една култура трябва да може да се

мултиплицира или поне репродуцира. Необходим е и сценичен превод. Те не са взаимнозаменяеми.

Целта на превода винаги е **адекватност** – въпросът е спрямо кого и какво. Различните стратегии се базират на различна **философия на превода** – отражение на цялостен възглед за интеркултурен диалог и взаимодействие и за процесите на рецепция в цялата им многостранност. Преводът е медиатор между оригинала и зрителя, но не може да служи едновременно на двама господари: той е верен или на оригинала, или на зрителя.

Експериментът ни се оказва функционален. **Уъркшопът като модел на акционна рецепция** може да работи при превода на антична драма, но е приложим и към други. В Англия е типичен за четене на драма пред частна аудитория.

За преводача е нужно да се консултира със социолог или с драматурга на театъра, за да подбере фокус група по възраст, квалификация, интереси. Не се търси представителност за цялото население, а за тези, които биха си купили билет или които трябва да бъдат привлечени. Общуването между залата и сцената е много специфично. То не може да бъде обременявано от бележки под линия – те трябва да са преди това или после, но не по време на.

Респективно има един проблем – да се прекарат през превода като червена нишка *базовите морални внушения*. Необходим е принципно нов подход към античния сюжет, при който е възможно транспонирането – да може да бъде разбрано моралното послание независимо от неговата свръхобобщеност по античен маниер. Това е преодоляване на стереотипа „това не се отнася до нас, това е твърде драматично, твърде трагично, такова не може да ми се случи“. Ние не убиваме майките си при конфликт, но и полисният човек не го прави. Подход, при който се разбира само сюжетът, е неприложим. Това е свръхобобщение и на него трябва да се гледа като на такова. Но за да се направи потенциалът на моралното послание разбираем, трябва поне езикът да не бъде бариера – и без това социокултурният превод в случая е достатъчно труден. Отчитането на комуникативната ситуация, на ясните компоненти – съобщение, адресат – позволява по-голяма вярност към оригинала и към големите традиции на европейската култура.

### Библиография

*Aristotel 1975*: Aristotel. Za poeticheskoto izkustvo. Prev. Al. Nichev. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1975.

[*Аристотел 1975*: Аристотел. За поетическото изкуство. Прев. Ал. Ничев. София: Наука и

изкуство, 1975.]

*Bakhtin 1983*: Bakhtin, M. Eposat i romanat. – V: Bakhtin, M. Vaprosi na literaturata i estetikata. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1983. [*Бахтин 1983*: Бахтин, М. Епосът и романът. – В: Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. София: Наука и изкуство, 1983.]

*Eviprid 1932*: Evripid. Medeya. Prev. Al. Valabanov [v stihove]. Plovdiv, 1932. [*Еврипид 1932*: Еврипид. Медея. Прев. Ал. Балабанов [в стихове]. Пловдив, 1932.]

*Eviprid 1978*: Evripid. Elektra. Prev. Al. Nichev. – V: Antichni tragedii. Sofiya: Narodna kultura, 1978. [*Еврипид 1978*: Еврипид. Електра. Прев. Ал. Ничев. – В: Антични трагедии. София: Народна култура, 1978.]

*Kaftandzhiev 2008*: Kaftandzhiev, Hr. Absolut Semiotics in an Absolut World. Sofiya: Siela, 2008. [*Кафтанджиев 2008*: Кафтанджиев, Хр. Absolut Semiotics in an Absolut World. София: Сиела, 2008.]

*Lefevere 1975*: Lefevere A. Translating poetry: seven strategies and a blueprint. Assen: Van Gorcum, 1975

*Newmark 1981*: Newmark, P. Approaches to Translation. Elsevier Science & Technology, 1981.

*Nicev 1982*: Nicev, A. La catharsis tragique d’Aristote. Nouvelles contributions. Sofia: Editions de l’Universite de Sofia, 1982.

*Piskuliyska 2000*: Piskuliyska, St. Prevodachat: mediator ili avtor. – Homo ludens, 1, 2000. [*Пискулийска 2000*: Пискулийска, Ст. Преводачът: медиатор или автор. – Homo ludens, 1, 2000.]

*Piskuliyska 2009*: Piskuliyska, St. Hepaningat sreshtu Muzeya. Antichnoto govorene i govoreneto za Antichnoto. – Kultura, 29, 2009. [*Пискулийска 2009*: Пискулийска, Ст. Хепънингът срещу Музея. Античното говорене и говоренето за Античното. – Култура, 29 (2821), 2009.]

*Piskuliyska, Tabakova 2019*: Piskuliyska, St. i Tabakova, D. Lingvistichnata igra i printsipat na udovolstviето. – V: Ot lingvistika kam semiotika: traektorii i horizonti v izsledvaneto na komunikatsiyata. Yubileen sbornik v chest na prof. Milena Popova. Sofiya: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2019. [*Пискулийска, Табакова 2019*: Пискулийска, Ст. и Табакова, Д. Лингвистичната игра и принципът на удоволствието. – В: От лингвистика към семиотика: траектории и хоризонти в изследването на комуникацията. Юбилеен сборник в чест на проф. Милена Попова. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019.]

*Piskuliyska, Tabakova 2020*: Piskuliyska, St. i Tabakova, D. Aktsionna retsepsiya versus kabinetno-akademichna: edin eksperiment varhu Evripidovata Elektra. – Literaturen vestnik, 11, 2020 [*Пискулийска, Табакова 2020*: Пискулийска, Ст. и Табакова, Д. Акционна рецепция versus кабинетно-академична: един експеримент върху Еврипидовата „Електра“. – Литературен вестник, 11, 2020.]

*Sofokal 2004*: Sofokal. Edip Tsar. Prev. Geo Milev. Damyan Yakov, Sofiya, 2004. [*Софокъл 2004*: Софокъл. Едип Цар. Прев. Гео Милев. Дамян Яков, София, 2004.]

*Tabakova 2018*: Saotnosimostta na sistemite na stihoslozhenie v starogratski i balgarski ezik kato problem na

prevoda na starogratski metricheski tekstove – Godishnik na Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, FKNF. Sofiya: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2018. [*Табакова 2018*: Съотносимостта на системите на стихосложение в старогръцки и български език като проблем на превода на старогръцки метрически текстове – Годишник на Софийски университет „Св. Климент Охридски“, ФКНФ. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2018.]

*Zumthor 1992*: Zumthor, P. Vavedenie v ustnoto poeticheskoto tvorchestvo. Sofiya: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 1992. [*Зюмтор 1992*: Зюмтор, П. Въведение в устното поетическо творчество. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.]